

LAS OTRAS VOCES DEL TEATRO ESPAÑOL: CARMEN RESINO.

VIRTUDES SERRANO
Universidad de Murcia

CARMEN RESINO EN EL PANORAMA DE LA DRAMATURGIA FEMENINA DE LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS.

Me he referido en otro lugar¹ a la incorporación colectiva y pública de la mujer al ámbito de la autoría teatral como fenómeno de estos diez últimos años. No es que hasta ahora no haya habido mujeres dramaturgas², es que, salvo casos aislados, no se habían manifestado de forma tan evidente y en un número tan importante, intentando hacer oír su voz con la misma intensidad con que se escuchan las restantes voces del teatro español. A este florecimiento ha contribuido en gran medida el trabajo de la profesora norteamericana Patricia W. O'Connor, quien en 1984 dedicó un número de la revista *Estreno*, que entonces ella dirigía, a dar a conocer a las mujeres que escribían teatro en España³. Cuatro años después, la misma profesora publicaba el único libro que hasta entonces recogía el quehacer dramático de las mujeres españo-

¹ «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 1994, pp. 321-342..

² Pilar Nieva de la Paz (*Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, C.S.I.C., 1993) ha estudiado la producción dramática femenina durante los años veinte, con lo que ha ampliado de manera muy considerable los límites del teatro español contemporáneo.

³ *Estreno*, X, 2, otoño 1984.

las que han elegido el difícil camino de la escritura teatral⁴. Entre estas dos fechas (1984-1988) se constituye la Asociación de Dramaturgas (1986), hecho de interés por servir de elemento aglutinador en un momento en el que ellas comenzaban a fijar sus posiciones dentro de un espacio ocupado tradicionalmente por los autores. Aunque como tal grupo funcionó poco tiempo, la Asociación tuvo la virtud de relacionar a las mujeres que escribían teatro, mostrando a cada una que no era *rara avis* del entorno teatral. La diversidad de planteamientos y actitudes hizo que, pasado un tiempo, se dispersaran las componentes, pero ya estaba iniciado un camino por el que muchas han seguido avanzando, no sin dificultades.

Carmen Resino⁵ publicó su primera obra teatral en 1968⁶. Durante la década de los setenta escribió casi el cincuenta por ciento de su producción y vio representadas algunas de sus obras. En 1974 queda finalista del Premio Lope de Vega con *Ulises no vuelve*⁷. Participó con los autores del momento en una asociación de amigos del teatro donde se escenificaron algunas de sus piezas breves. Entre 1975 y 1983 se produce un aparente vacío; la lejanía de Madrid, impuesta por su trabajo, y el natural desaliento de quien no encuentra respuesta para su voz paralizan su actividad, que vuelve a ser visible a partir de 1983. Ese año queda finalista del Premio «Café Gijón» de Gijón de Novela Corta con *Ya no hay sitio*⁸. Participa con atinadas opiniones en la entrevista realizada por Patricia W. O'Connor que reproduce el citado número de *Estreno* de 1984, y en 1986 es nombrada primera presidenta de la recién creada Asociación de Dramaturgas Españolas; en calidad de tal expone sus ideas sobre lo que deben ser la Asociación y el teatro en la revista *El Público*⁹ y en un coloquio publicado en *Primer*

⁴ Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988.

⁵ Nace en Madrid en 1941. Es licenciada en Historias, pero se siente atraída por la literatura en todas sus manifestaciones, aunque su más importante producción es dramática. Su etapa de formación universitaria transcurre durante unos años agitados por intensas preocupaciones sociales y existenciales que marcan su visión del mundo y se proyectan en los textos, donde se advierten el compromiso temático y la preocupación por el avance formal.

⁶ Carmen Resino, *El Presidente*, Madrid, Quevedo, 1968. Estrenada en 1970.

⁷ Carmen Resino, *Ulises no vuelve*, Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, 1983.

⁸ Carmen Resino, *Ya no hay sitio*, Gijón, Fundación Dolores Medio, 1985.

⁹ *El Público*, 43, abril 1987, p. 41.

*Acto*¹⁰, con motivo igualmente de la Asociación. Sus intervenciones están presididas por un ponderado y claro juicio sobre los problemas del teatro en general, y por el de la autoría femenina en particular; al tiempo que manifiesta siempre el compromiso consigo misma, con su sociedad y con la literatura dramática.

Estéticamente su obra va evolucionando de acuerdo con las corrientes que se suceden, en un intento siempre vivo de conectar con su tiempo. Con relación al tema del feminismo, ha expresado una postura abierta e independiente, aunque afirma su deseo de reivindicar los derechos de la mujer a través de su actividad dramática: «Me parece que el solo hecho de que nosotras, mujeres, estemos creando teatro, es un signo de feminismo, sin necesidad de portar pancartas o elaborar discursos al uso»¹¹. A pesar de ello, muchos de sus personajes están contruidos y han sido estudiados bajo el signo de su rebeldía en oposición al canon establecido por la sociedad patriarcal. Desde una perspectiva más general, la búsqueda de la realización personal o de la justicia que dominan la temática de sus obras suelen tener como final la frustración, aunque en algunos de sus primeros dramas quede abierto, a veces, un resquicio a la esperanza y en sus comedias últimas los personajes intenten una salida satisfactoria a unas existencias ya marcadas por el fracaso.

La producción dramática de Carmen Resino supera la veintena de obras. Muchas de ellas han llegado a nuestras manos gracias a la amabilidad de la autora, que no ha dudado en facilitarnos textos inéditos y agotados. El hecho de que su «existencia» en el panorama teatral español se haya hecho más visible en esta última década nos permite incluirla en la última dramaturgia femenina, a pesar de su más dilatada trayectoria. El análisis lo realizaremos sobre textos editados, con el fin de facilitar la revisión de los mismos al posible lector. He organizado el estudio atendiendo al marco temporal en el que se desarrollan los dramas: el pasado histórico, literario o ficcional, y el presente, marcado o no por signos visibles de actualidad.

¹⁰ Lourdes Ortiz, «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, septiembre-octubre 1987, pp. 10-21.

¹¹ *Primer Acto*, 220, cit., p. 13.

LOS DRAMAS DE MARCO HISTÓRICO

¿Hay algo más absurdo que intentar eludir el continuo fracaso, el creernos por completo dueños de nuestros destinos? No somos artífices de nuestra trayectoria; ni siquiera de una pequeña parte: los otros nos lo impiden. Esto, el no estar solos, es a la vez un consuelo y una maldición ¹².

En torno a este núcleo temático se conjuga, reúne y unifica la obra de Carmen Resino. Ya en *El presidente*, su primera obra dramática publicada, surge este tema; la propia dramaturgia lo indica al comienzo cuando afirma que *El presidente* es «la historia de un sacrificio y una actuación inútiles». En ella se superponen dos elementos temáticos: el que toca al plano individual, que tiene que ver con la inutilidad de los actos humanos, y el de la reflexión sobre el poder y su acción corruptora, pues, como afirma uno de los personajes, «todo el que toca el poder, lo ama y desea hacerse con él por entero, sin colaboraciones» (Acto segundo, cuadro cuarto, p. 143).

La pieza pertenece a la modalidad de teatro histórico; la acción tiene lugar en Escocia entre 1286 y 1292. No es, sin embargo, teatro documental; la historia es un «telón de fondo» donde se desarrollan unas acciones que no por ficticias son inverosímiles ¹³. La estructura dramatúrgica de la pieza denota un profundo conocimiento del teatro de los clásicos europeos y una indiscutible madurez literaria; la expresión verbal, perfectamente acorde con el talante trágico y el ambiente cortesano de la obra, sustenta la teatralidad de la misma, que se fundamenta en la palabra, salvo en algunos momentos en los que la acción produce la sorpresa: suici-

¹² Carmen Resino, *Teatro breve. El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 8.

¹³ De igual manera está utilizado el marco histórico del final de la Primera Guerra carlista (1839) en *Diecinueve*, patético drama familiar, al estilo decimonónico, cuya intención es mostrar cómo los excesos e intolerancias de un régimen periclitado atentan contra la vida y la libertad de los seres. Aunque en esta pieza, Alfonsina, la víctima del viejo sistema consigue escapar de él dando la esperanza de otro mundo a su futuro hijo, símbolo de otra generación más libre. Algunas obras llevan más lejos el experimento; en *Héroes* (1970), el problema de la guerra se atemporaliza merced al constante anacronismo en el que se desarrollan los recuerdos de los soldados, que aluden a cualquiera de las contiendas ocurridas como si ellos las hubieran llevado a cabo. Su última pieza, por ahora, titulada *Bajo sospecha (Tiempo de Gracia)* también plantea, dentro de un impreciso pasado, situaciones de abuso que pueden ocurrir en cualquier época.

dio de la princesa Munia, llegada del mensajero anunciador de las muertes, o ejecución del rey.

En 1974 queda finalista del Premio Lope de Vega con una obra ambientada en el ayer de los mitos literarios: *Ulises no vuelve*¹⁴. La gran originalidad de esta pieza resulta de la inversión que la autora realiza en la personalidad del legendario rey de Itaca. La acción está trasladada a nuestro tiempo; los objetos escénicos remiten, por su estaticidad y deterioro, al pasado; sólo un tocadiscos, propiedad de Telémaco, establece la dinámica hacia el presente. Dos personajes, Penélope y Telémaco, sufren modificación en sus nombres (Pen y Tel) y el hipocorístico actúa también como signo temporal. Tel, por su juventud, se rebela desde el principio ante una existencia enterrada en el ayer de un recuerdo; Pen, por su parte, tomará igualmente la decisión final de vender la casa de Ulises y salir de aquel entorno de relojes parados, pero la resolución individual no cuenta y el destino se impone. El tema, centrado de nuevo en la oposición entre la voluntad individual y el poder del destino, recae sobre todo, en el personaje de Ulises que, tal como lo imaginó Carmen Resino, escapa del campo de batalla y se esconde en el piso alto de su casa. Allí permanece todo el tiempo que dura la guerra, atendido por Penélope, esperando el final de la contienda para poder salir; el día en que decide hacerlo, el destino lo está esperando con una nueva guerra; su sacrificio ha sido inútil porque fuerzas superiores a la voluntad de los hombres los manejan.

Dentro de la línea histórica que comentamos, Carmen Resino realiza un original experimento en *Nueva historia de la princesa y el dragón*¹⁵. La acción tiene lugar en Japón, a principios del siglo xv. Al igual que en las otras ocasiones, la historia es el marco donde se realiza un profundo análisis del poder, que no se detiene esta

¹⁴ La primera redacción de la pieza es de 1973, sin embargo la autora nos ha informado de que la obra editada (vid. nota 7) es una segunda versión revisada entre 1980 y 1981. De las obras de Carmen Resino es, seguramente, la que ha recibido más atención crítica. Pueden verse al respecto: Iride Lamartina-Lens, «Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres Ulises? and *Ulises no vuelve*», *Estreno*, XII, 2, otoño 1986, pp. 31-34; Candyce Leonard, «Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980s», *ALEC*, 17, 1992, pp. 243-256; o María José Ragué Arias, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1992, pp. 123-127.

¹⁵ Carmen Resino, *Nueva historia de la princesa y el dragón*, Madrid, Lucerna, Colección Autoras Españolas, 1989. La autora recibió en 1988, para su redacción, una Ayuda a la Creación Teatral del Ministerio de Cultura.

vez en la consideración de los hechos que provoca, sino que va más allá, al contraponer el poder como ideología y como práctica.

Con este elemento temático general coexiste el tema del feminismo, merced al empeño de la protagonista en hacer valer sus derechos dinásticos frente al tradicional destino de las mujeres de su país. Los personajes de esta pieza intentan por todos los medios conseguir sus fines, pero el destino anulará sus deseos imponiéndose de forma inexorable. Wu-Tso, la princesa china, no está dispuesta a aceptar el porvenir que la hembra tiene preparado; ella es fuerte, sabe pelear y no se conforma con ser un objeto usado y abandonado, por eso opone resistencia a la voluntad de su padre, el Emperador.

El porvenir de la princesa está marcado por su sexo; su madre se lo recuerda al despedirla antes de partir para Japón, pero ella no lo acepta:

MADRE.—No tienes por qué maldecir tu destino. Las mujeres, hija, lo tenemos tan abocado a las desgracias, que el tuyo debería parecerte de privilegio (*Pausa.*). Cuando yo tenía tu edad ya había sido entregada a los piratas para que con mi virginidad saciasen algo de su sed de venganza... Cuando aquellos hombres se cansaron de vejarme me devolvieron a mi padre y volvieron a asaltar las costas. Mi padre entonces me regaló al Emperador para saldar una cuenta pendiente y éste me hizo su concubina. Luego, se encaprichó conmigo y cuando la vieja Emperatriz murió, me convirtió en su esposa, pero tuve la desgracia de tener sólo hembras... (*Pausa.*). Cada año veía cómo mis hijas eran relegadas al último rincón de palacio y asesinadas en las intrigas. Tú escapaste a la masacre, Wu-Tso, y se te educó como a la princesa que eres.

WU-TSO.—Pero no se me da el trono que me corresponde.

MADRE.—No olvides que eres mujer.

WU-TSO.—¿Y eso importa mucho? Mi cerebro y mi cuerpo pueden asumir cualquier aventura [...] La resignación no se hizo para mí [...] Los hombres obedecerán mis órdenes y temerán mi mano (Parte I, pp. 29 y 30).

La resolución de Wu-Tso la hará entrar en una dinámica de intrigas y violencia en la que perecerá ahogada en el mismo baño de sangre que los hombres. El destino se ha opuesto una vez más a las aspiraciones de los seres, aunque al final el nuevo señor, vién-

dola muerta sentada en el trono del Emperador, donde ella ha conseguido situarse, y portando los atributos reales, la saluda con el grito de: «Es el Emperador» y le ofrece los honores militares. La máscara del poder le ha otorgado en la muerte aquello por lo que tanto luchó en la vida.

Desde el punto de vista de su estructura, la pieza presenta una configuración completamente distinta a la mayoría de las de su autora ¹⁶. Ella misma se encarga de explicarla en una especie de amplias acotaciones que figuran bajo el título de «Introducción a la obra», en las que, entre otras muchas precisiones escénicas, enumera los objetivos de la pieza:

1. Estudio de unos personajes y en especial de uno femenino, el de la princesa Wu-Tso, en contraposición a sus oponentes masculinos [...]
2. Aproximación a una época [...]
3. Estudio de dos estéticas: la oriental y la occidental, acopladas y yuxtapuestas (p. 5)

La propuesta espectacular que se contiene en este original texto de Carmen Resino puede inscribirse dentro de la línea de teatro total que la autora desea; frente a otras creaciones suyas, en ésta se emplean toda clase de signos escénicos (movimientos, luces, sombras, sonidos, silencios, vestuario, maquillaje, etc.) que enriquecen su dimensión espectacular, ello, unido a la alternancia entre distancia y participación con la que se va jugando a lo largo de toda la propuesta, permite a un tiempo el disfrute estético y la reflexión y da conocimiento de la capacidad imaginativa que desde la perspectiva teatral posee la autora.

Los dos últimos textos, por ahora, de Carmen Resino que tienen como marco la historia son el ya mencionado *El oculto enemigo del profesor Schneider* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* ¹⁷. La acción de *El oculto enemigo del profesor Schneider* transcurre en Alemania en el verano de 1914. Contrasta la sobriedad de esta pie-

¹⁶ Aunque en algunos de sus textos inéditos anteriores realiza también arriesgados experimentos dramáticos, como la interpolación de las historias de *Homotecia*, o la multiplicidad de ambientes simultáneos que presentan *Fuera de la ciudad* y *Libres en primavera*.

¹⁷ Carmen Resino, *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Fundamentos, 1992. Las obras fueron escritas en 1990 y 1991, respectivamente. *El oculto enemigo del profesor Schneider* es de 1989 y fue editado en 1990 (vid. nota 12).

za, cuyo espacio se encuentra limitado al despacho de un comisario de policía, con la riqueza espectacular de la anteriormente comentada. Desde el punto de vista del argumento también presenta una original variante, ya que está estructurada sobre una investigación policial, con lo que el suspense y la intriga son sus elementos sustentadores¹⁸. El profesor Schneider, hasta entonces honrado y eminente antropólogo, está en la Comisaría acusado del asesinato de su mujer; Eva, su amante, lo ha delatado, pero durante el interrogatorio ella reconoce que es falsa la acusación. El comisario, sin embargo, mediante un truco consigue la verdad. En esta pieza vuelve a ser la palabra el elemento dramático por excelencia; a través del diálogo van apareciendo los múltiples resortes de atención que, fundamentados en la intriga, mantienen la tensión hasta la llegada de los desenlaces que, como en las otras obras, se corresponden con los dos elementos temáticos, el individual y el general. Schneider, que lo ha dado todo por sus investigaciones, recibe el castigo precisamente a causa del objeto de sus desvelos; la conciencia de su fracaso es también su aniquilación. Pero la mueca irónica del destino no se dirige sólo a los individuos, todos están en la misma trampa y el inminente estallido de la Primera Guerra Mundial hará que el crimen personal no signifique nada frente al crimen histórico. El comisario, representante de esa sociedad inocente que ha de ser inmolada, es el encargado de transmitirlo:

COMISARIO.—[...] Soy, en resumidas cuentas, un tipo vulgar y un ciudadano feliz pese a los problemas que la vida conlleva [...] ¿Quién puede sentirse más injustamente tratado ante esta catástrofe que se nos avecina? [...] A lo mejor, ni yo soy el comisario ni usted mató a su mujer... o puede que no haya escuchado toda esta maldita conversación. En un día como hoy, esta verdad, cualquier verdad, carece de importancia (pp. 159-160).

La pieza es densa y profunda en sus planteamientos temáticos; al hilo de los dos conflictos principales surgen otros, como el de la condición femenina (expresado a través de la intervención de Eva), o el del papel de la cultura en una sociedad sin pan:

¹⁸ Fernando Lázaro Carreter («*El oculto enemigo del profesor Schneider*», *Blanco y Negro*, 2 de septiembre de 1990, p. 12) alabó la «fecundidad inventiva» y la habilidad de la autora para la construcción teatral, a pesar de que él consideraba que el lector era «solicitado por demasiadas cosas».

COMISARIO.—Háblele a un pobre hombre de vida espiritual y verá qué le responde. Eso que ustedes llaman cultura es un artículo de lujo... el baño externo que tapa las podredumbres de una humanidad miserable que los intelectuales, por mucho que se lo propongan, nunca serán capaces de curar (p. 134) ¹⁹.

La expresión de los personajes, como en las piezas anteriores, concuerda con el resto de los elementos dramáticos que los caracterizan. Fiel al decoro impuesto al lenguaje por el momento en que se desarrolla el drama y el lugar donde se producen las acciones, los personajes manejan un registro normativo, con ciertos toques de retoricismo decimonónico, muy adecuado al conjunto de la situación. Ni siquiera en los momentos de mayor exaltación emocional, ni aun en las personas de más baja extracción, se introduce elemento alguno que distorsione el sistema expresivo, que, por otra parte, comunica con todos sus matices las distintas situaciones espirituales por las que cada uno pasa.

Si la sobriedad y el realismo escénicos caracterizan *El oculto enemigo del profesor Schneider*, el ensueño y la fantasía se enseñorean del escenario en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. La figura de Isabel I, reina de Inglaterra, fue objeto algunos años antes de recreación dramática en *Contradanza* ²⁰, pieza en la que Francisco Ors propone un contradictorio (teatral) juego de erotismo y personalidad como símbolo y expresión del derecho a la libertad. Ahora, Carmen Resino la convierte en protagonista de una lucha entre los deseos y las imposiciones, entre la mujer y la reina, y de un juego entre realidad y ficción en el que ni ella misma conoce los límites. Gravitando sobre el conflicto individual, como en *El presidente* y *La nueva historia de la princesa y el dragón*, se encuentra la reflexión sobre el poder y los poderosos. El tiempo de la realidad histórica está objetivamente marcado por la dramaturga: a punto de finalizar el invierno de 1587, poco antes del desastre de «La Invencible»; la fábula escénica no posee un tiempo preciso

¹⁹ Estas palabras nos traen a la memoria las ideas expresadas por Domingo Miras en «3 autores, 3 premios» (*Primer Acto*, 170- 171, julio-agosto 1974, p. 25): «Hoy por hoy las necesidades son cosas muy serias que se ponen en un plato y se comen. El teatro ha sido siempre un asunto de ciudadanos libres con la tripa llena».

²⁰ Francisco Ors, *Contradanza*, *Pipirijaina Textos*, 13, marzo-abril 1980, pp. 14-72.

porque ni la reina ni el receptor conocen a ciencia cierta lo que ha sucedido, dónde o cuándo; ni siquiera si ha llegado a suceder fuera de la imaginación de la soberana, donde el público estaba atrapado. El conflicto personal se encuentra en las interrogantes que plantea Carmen Resino antes de comenzar la acción:

¿Qué ocurriría si dos enemigos se desearan? ¿Qué contradicciones no se producirían? ¿Pudo Isabel I de Inglaterra amar a Felipe II?... ¿tener con él alguna entrevista secreta? (p. 12) .

El general, en la acción del poder contra el poderoso, que se resume en un parlamento de la reina:

ISABEL.—El rey de España capitanea una Europa y yo otra; él quiere la hegemonía y yo el equilibrio...; él la tradición y yo la renovación; él la ortodoxia y yo el libre pensamiento [...] Y, sin embargo, estoy segura de que ni él ni yo lo queremos así, de forma tan inequívoca y rotunda. [...] Ni él es tan fanático, ni yo tan tolerante. Los dos, a nuestro modo, practicamos la misma intransigencia: somos los destructores de una misma fe; los peones de unos intereses que en nada tienen que ver con los ideales que los promovieron. Pero así es el juego y así, desgraciadamente, seguirá (pp. 77-78).

El tema del erotismo está ligado al de las limitaciones de la gobernante por el hecho de ser mujer. Del conflicto interior de la protagonista proceden los elementos escénicos. María, su confidente, es su «alter ego»: «Es tal la costumbre de pensar en voz alta, que parece diálogo lo que en el fondo va dirigido contra nosotras mismas.» (p. 47). Sólo así se explica el anómalo comportamiento de la doncella que maltrata y mortifica a su señora con burlas, insultos y maliciosos comentarios. El encuentro erótico con Felipe II, que resulta ser el pirata Drake, materializa en el escenario correspondiente a la escena primera del acto segundo el sueño que la reina había descrito a su camarera al comienzo del acto primero, pero si allí, como en la escena segunda del segundo acto, también está presente María, quiere decir que el dormitorio de Londres y el de Dover son espacios imaginados a través de los que el receptor penetra en la mente torturada de Isabel, quien al finalizar la obra y ante su figura en el espejo exclama «(Entre el insul-

to, la complicidad y el reto.) Isabel Tudor, reina de Inglaterra... ¡zorrra!» (p. 80). Otros interesantes aspectos temáticos y estructurales contiene la pieza, como la reflexión sobre el teatro de la escena entre Isabel y Drake, a partir del cambio de máscara que supone el descubrimiento de que Felipe II, a quien ella se entregaba, no es sino el pirata inglés. Los signos escénicos también están encaminados a producir la ambigüedad. La incoherente explicación que reciben los ruidos, la imposibilidad de comprobar la verdad de los hechos porque ha desaparecido el mensaje, todo contribuye a sumergir al receptor, junto con el personaje, en ese laberinto profundo y sin salida de la mente, aunque como dice María: «La imaginación, señora, es otra realidad». En esa *otra realidad* está sustentada la trama de la pieza, cuya protagonista vive y hace vivir en sus sueños lo que el destino no le permite en la vigilia.

LOS DRAMAS DEL PRESENTE

Bajo el título de *Teatro breve*²¹ publica Carmen Resino ocho piecitas en un acto en las que intervienen uno, dos o tres personajes, ambientadas en el presente de su escritura, aunque como indicó Fernando Lázaro²² «carecen de color local». La acción está encerrada en un espacio y tiempo muy reducidos y en algunas de ellas predomina un tono esperpéntico que ha colocado a la autora con frecuencia dentro de una línea de teatro neovanguardista con resonancias del teatro de la crueldad y del absurdo²³. Estas piezas

²¹ Carmen Resino, *Teatro breve. El oculto enemigo del profesor Schneider*, cit. Tres de estas piezas (*La sed*, *Ultimar detalles* y *Mamá, el niño no llora*), formaron el espectáculo titulado *Espejos rotos* que estrenó el grupo «La Gotera» dirigido por Santiago Sueiras. Julio Rodríguez Blanco (*Los Cuadernos del Norte*, 23, febrero 1984, pp. 140-141) alababa en su crítica los textos y la representación, poniendo de manifiesto el acierto de la autora al posibilitar una interpretación simbólica de los mismos por no estar comprimidos «por corsés naturalistas». Aunque publicada de manera conjunta en 1990 esta colección reúne títulos de distintos momentos de la trayectoria dramática de Carmen Resino: *La sed* y *Diálogos imposibles* son de 1970; el resto de las piezas pertenece a distintos momentos de la década de los 80. Sobre el empleo de la pieza breve por las dramaturgas del último decenio puede verse Virtudes Serrano, «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», *Art Teatral*, 5, 1993, pp. 93-97.

²² Fernando Lázaro Carreter, «Teatro breve de Carmen Resino», *Blanco y Negro*, 9 de septiembre de 1990, p. 12.

²³ En la misma línea se pueden situar las historias que componen *Homotecia*, entre las que se encontraban la que ahora se titula *La sed*, así como los persona-

son, seguramente, las más conocidas, por haberse representado y publicado de forma independiente en varias ocasiones. Componen el grupo: *La sed*, *Ultimar detalles*, *Mamá, el niño no llora*, *La actriz*, *Fórmula tres*, *La bella Margarita*, *Auditorio* y *Diálogos imposibles*. A ellas hay que añadir *Personal e intransferible*²⁴ y *Los mercaderes de la belleza*²⁵, esta última, aunque se encuentra dividida en dos actos, por su extensión puede analizarse en el grupo de las piezas breves. El conjunto ofrece variadísimos matices de construcción y estilo, puestos al servicio del tema central que rige toda su obra: el fracaso de los deseos y las aspiraciones, la soledad y la incommunicabilidad entre los individuos; la rotunda y desesperanzada tragedia del ser.

La sed, *Mamá, el niño no llora*, *Fórmula tres* y *Personal e intransferible* están concebidas bajo el signo de un expresionismo deformante y cruel que agranda los contornos de la iniquidad humana para conseguir la repulsa del receptor. En *La sed*, la nieta monologa ante el espejo que le devuelve la desagradable imagen de una vida insatisfecha, llena de miserias y frustraciones, mientras la abuela va repitiendo machaconamente y en distintas frecuencias su única palabra: «Agua», sin recibir por parte de la nieta la más mínima atención. Cuando la anciana enmudece, la joven advierte, sin ningún sentimiento, su muerte:

¡Eh! ¿Qué te pasa? ¡Tendría gracia que ahora te hubieras muerto! [...] ¡Pues, sí! ¡Después de tanto tiempo, se ha muerto! [...] Bueno, ¿y de qué? [...] A lo mejor, de sed [...] ¡En fin!, como todos. Todos tenemos sed (pp. 18-19).

En el monólogo de la nieta ante el espejo y en el angustioso grito de la abuela se evidencian la desesperación y la soledad de los individuos; en la falta de atención que cada una recibe de la otra, la insolidaridad; ambas son víctimas y ambas verdugos por-

jes y ambientes de origen expresionista de *Libres en primavera*, *El contrato*, *Ping-pongo* ¡Dinero, dinero, dinero!, todas inéditas.

²⁴ En Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, cit., pp. 71-78. Estrenada en la Universidad de Cincinnati (Ohio) en 1986. Emitida por Televisión Española en el espacio La Voz Humana en 1988. Algunas han sido representadas independientemente: *La sed*, Madrid, Foro Teatral, 1974; *Ultimar detalles*, en la Universidad de Cincinnati (Ohio), 1984; y *La bella Margarita*, en Bruselas, 1990.

²⁵ Carmen Resino, *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, cit.

que las dos están impulsadas y sacrificadas por un sistema que las limita y aniquila.

La insolidaridad es también el elemento temático axial de *Mamá, el niño no llora*. En esta piececita la deformación abarca incluso a todo un sistema de inversiones que afecta desde el título —lo preocupante en la vida cotidiana es el llanto del niño, no su ausencia— hasta la adopción de los papeles que hacen el padre y la madre ²⁶. Ella, extraordinariamente dura con el infeliz anormal, es a la vez víctima de un destino, que al hacerle sentir su peso la convierte en verdugo implacable para su hijo; el padre es también víctima de su debilidad y verdugo pasivo, aunque consciente, por su equivocada actuación. El niño mudo se convierte en el símbolo de la más absoluta soledad. El tiempo es pieza capital de esta historia, cuyos seres encuentran en el recuerdo del pasado su única válvula de escape. Además de este tiempo evocado, otro tiempo, el presente, cobra protagonismo ya que en su incontenible paso cierra el camino de la posible comunicación, porque sólo cuando éste ya ha transcurrido se escuchará «un llanto estrepitoso, más bien un alarido de completa clarividencia y soledad. El grito de todos los animales y hombres de la tierra» (p. 48).

El tiempo y la monotonía de unas vidas sin sentido son los factores aniquiladores de Él y Ella en *Fórmula tres*. Para salir de su tedio, el marido obliga a su mujer a que invente un pasado lleno de engaños y fantasías que oculte la vulgaridad de su presente, regido por el imperio del consumo, que supedita el destino del hombre a la consecución de los objetos. De las piezas que venimos comentando, agrupadas bajo el rasgo de una estética neovanguardista, *Personal e intransferible* es la que posee una mayor originalidad en la estructura dramática de sus dos personajes, en el punto de vista adoptado en cuanto a la posición desde donde el receptor contempla la acción, y en cuanto al desenlace. El tema de la sociedad consumista, tecnificada e inhumana, se une al de la lucha del individuo por mantener su pequeña parcela de libertad. El hombre entabla un diálogo con el desenterrado cadáver de su mujer (Magda), que ha conseguido sustraer, primero del cementerio y después del jardín de su casa, por donde ha de pasar la nueva carretera. En el plano de la protagonización, la originalidad está

²⁶ El niño como víctima de la estructura dominante aparece también en otras obras, como Marianito, de *Spanish west*, o el Muchacho que perdió su infancia en *Libres en primavera*.

en que Magda interviene activamente en la acción con gestos y movimientos, lo que nos lleva a considerar que el punto de vista del espectador está focalizado por la mirada del personaje, con lo que se asiste, sin intermediarios, al desarrollo del deseo del hombre que quiere mantener viva la presencia de su compañera. Sólo en el último momento, la acción es contemplada desde fuera y el único indicio es la completa inmovilidad de Magda. Con relación al desenlace, la variante se encuentra en el triunfo individual que cree haber conseguido el personaje; su vida ha sido destruida pero en su interior ha encontrado la fórmula para engañar a los que dictan las leyes que lo aniquilan. De ahí la importancia que poseen las indicaciones que la dramaturga va haciendo a través de los textos secundarios que jalonan el monólogo y que en ésta, como en las restantes piezas breves del grupo, no marcan sólo aspectos funcionales, sino que matizan los estados anímicos que deben salir a la luz del gesto y la expresión para hacer comprensible el sentido de los textos.

Desde unos presupuestos estéticos más realistas están expresados los temas en *Ultimar detalles*, *La actriz*, *La bella Margarita*, *Auditorio* y *Los mercaderes de la belleza*. *Ultimar detalles* es sin duda una pieza muy acertada; como en *Personal e intranferible*, el final, triste y tierno, difiere del resto de la producción de Carmen Resino. La frustración que a la protagonista le viene desde el exterior está compensada con la satisfacción íntima que le proporciona haber salvado una parcela de su libertad, aunque ello sea una ilusión sin fundamento. En pocos trazos queda dibujado el entrañable personaje de Lunarcitos, la mujer que está dispuesta a renunciar a todo: a su forma de andar, de vestir, de moverse; a fumar, a beberse «un vasito de vino de vez en cuando, con lo que alegra»; pero no cede ante la imposición de renunciar a su hijo, a pesar de que:

¡Nada más fácil! ¡Si no quieres saber nada de mí! Claro que todo esto podía habérselo aclarado y a estas alturas... Pero, ¿para qué? ¿Qué diablos le importan al señor Rueda estas circunstancias? Aquí se ha hablado de principios y esto es un principio: lo mismo me lo exigiría de haberme necesitado mi Pablo (p. 34).

La renuncia da fuerza a este personaje, aniquilado por la vida y las circunstancias, que se aferra a un ideal para poder mantener

su dignidad personal contra el presente. El mundo del espectáculo une a esta pieza con *La actriz*, *La bella Margarita* y *Auditorio*. Lunarcitos era una vieja corista, la Actriz es, sin embargo, una joven muy atractiva, explotada por el mundo del cine. Para conseguir lo que ahora tiene ha dejado de ser ella y se ha convertido en una imagen falsa. La Actriz no está contenta con el papel que le hacen adoptar: el Manager es el encargado de ofrecer las dos caras de la realidad: la violenta presión que sufre la chica y la contrapartida social que ella acepta a pesar de la frustración humana y personal que supone. El lenguaje se flexibiliza en estas piezas en las que aparece más el diálogo de fórmulas expresivas cotidianas, sin la crispación que el tema y el tratamiento vanguardista requerían en las otras. El final supone la aniquilación total del individuo, rasgo que une *La actriz* con las dos obras siguientes.

La bella Margarita y *Auditorio* están protagonizadas por sendos actores de teatro, lo que le sirve a la autora para introducir este elemento temático como subtexto metateatral que conecta la ficción literaria con la realidad presente²⁷. Un viejo actor protagoniza el monólogo de *La bella Margarita*. Su amante lo ha dejado sujeto por un testamento que lo hará rico si cumple el requisito de cuidar a su gata y el actor espera el momento de la muerte del animal para poder emprender su imposible gira artística. El tiempo es su gran enemigo, la gata sigue viva mientras él envejece esperando su muerte y la herencia; sus ilusiones y rencores surgen al hilo de la expresión solitaria y monologante.

En *Auditorio* se plantean dos situaciones: el actor y su mundo, y el hombre en la sociedad: ambas convergen finalmente en el aniquilamiento del individuo (actor-hombre). El actor quiere representar un teatro lleno de contenidos que despierte a la sociedad de su letargo; el director pretende que entretenga al público sin darle preocupaciones:

DIRECTOR.—[...] El teatro tiene que ser algo lúdico, una diversión sin complicaciones..., una fiesta..., un cúmulo de sensaciones que nos hagan reír, ¡sobre todo reír!, y olvidar. Y olvidar..., ¿me comprende? ¡Olvidar! [...] No me interesan ni Ibsen, ni Ionesco, ni Dürrenmatt, ni ninguno de esos autores que se empeñan en ponerlo todo

²⁷ También en la historia protagonizada por el Escritor en *Homotecia*, éste representa el fracaso del dramaturgo que no encuentra su sitio.

patas arriba... Y sobre todo, ni mención a los nuevos: es hasta de mal gusto a no ser que se hayan decidido por la comedia o el vodevil... (p. 95).

Cuando el actor sale a escena, denuncia con fuerza y dureza la situación; sin embargo, al terminar se da cuenta de que todo ha sido inútil: el director lo ha engañado y el patio de butacas estaba vacío.

También en *Los mercaderes de la belleza* existe un subtexto que tiene que ver con la realidad de la especulación en el comercio de las obras artísticas. Esta pieza plantea además el tema de la dependencia homosexual, nuevo en la dramaturgia de Carmen Resino. El desarrollo está a cargo de dos personajes, Alejandro, experto en arte, y David, galerista. David actúa desde su postura de adecuación al sistema como el resorte de conciencia de Alejandro, que intenta encubrir su torcida conducta en el mundo profesional cerrando la puerta de su cuarto; y su inclinación homosexual entablando relaciones con una mujer. La mayor extensión de esta pieza permite desarrollar con más amplitud los temas e introducir una serie de resortes de teatralidad relacionados con acciones o descubrimientos que sorprenden al receptor y con objetos escénicos que adquieren significado durante el transcurso de la trama. El final encierra cierta ambigüedad porque, de una parte se da el explícito reconocimiento de su condición:

ALEJANDRO.—Todo es falso en ti.

DAVID.—También en ti. (*Inclinándose hacia él y con ternura.*) Somos dos falsificadores, Alejandro, dos absolutos profanadores, y por eso nos gusta jugar con los golpes de efecto... (pp. 120-121);

y de otra, la aparente reconciliación de Alejandro con su personalidad parece preludiar un cambio que, no obstante, la autora hace incierto con la presencia en escena del «sugereute hermetismo de una caja de sorpresas» y el Adagio de Albinoni sonando «como melodía enjaulada». No es, sin embargo, incoherente este cierre, que pone de manifiesto una vez más el tema que siempre ha ocupado el teatro de Carmen Resino: el hombre está abocado al fracaso, aun cuando decida; y a la soledad, aunque esté acompañado.

Caso particular constituye la disparatada conversación (*Diálogos imposibles*) que sostienen la Vedette y el Mancebo donde se perci-

be un claro homenaje al Mihura de *Tres sombreros de copa*. Los procedimientos de ruptura que estos dos personajes emplean en su diálogo tienen mucho que ver con los de Paula y Dionisio. La visión del mundo, un tanto infantil, que emana de sus palabras y la ingenuidad de sus planteamientos también está emparentada con ellos. Como aquellos simpáticos personajes de 1932, éstos llegan a la conclusión de que están cansados de sus vidas. El Mancebo se aburre de vender medicinas; la Vedette, que ha llegado a la farmacia, cree que es algo especial porque vive del cuerpo y escandaliza con su profesión, pero comprenderá que «ya no está de moda la mujer fatal» y que son las mujeres corrientes las que tienen un mundillo fascinante lleno de problemas. Entonces, como «siempre se quiere lo que no se tiene y al revés», mudan sus papeles; el Mancebo, que ha aprendido a piar y a dar saltos de mono para entretener su tedio, ocupará en el teatro el puesto de la Vedette; ella se quedará en la farmacia. La inversión final posibilita a estos personajes una momentánea e inverosímil salida del hastío de lo cotidiano. El tono humorístico de este texto no lo desvincula del tema general de la obra de Carmen Resino, pero sí da muestra de la ductilidad de la autora para manejar los procedimientos expresivos.

Dos piezas del último teatro compuesto por Resino corroboran la afirmación que más arriba hacíamos sobre la capacidad de cambiar la clave y el registro expresivos. Se trata de *Pop y patatas fritas* y de *La recepción* ²⁸.

En *Pop y patatas fritas* se ha utilizado la fórmula dramática de la comedia de humor y enredo, aunque la profundidad del conflicto personal que soportan los personajes une temáticamente la pieza con el resto de su producción. Ninguno de los cuatro protagonistas (Paco, Tere, Chity y Javi) es lo que hubiera querido ser ni está donde hubiera querido estar. Una noche y el reducido espacio de una salita son el tiempo y lugar en los que se desencadena el final de una etapa llena de frustraciones y el comienzo de otra que nadie puede asegurar que haya de ser mejor. Paco, que quería ser escritor, es el amante de Tere y atiende además su casa; Tere, bas-

²⁸ *Pop y patatas fritas* (Madrid, S.G.A.E., 1992), que en una primera versión se tituló *Ya no hay vales*, fue estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1991. *La Recepción* obtuvo el Premio Ciudad de Alcorcón 1992 y ha sido editada por el Ayuntamiento de ese lugar en 1994. En 1992 y 1993 ha escrito la autora dos nuevos textos: *De película*, hábil e interesante comedia sobre ciertos aspectos de la condición femenina, y *Bajo sospecha (Tiempo de Gracia)*, drama histórico en clave de humor.

tante mayor que Paco, es profesora de Lengua en la Universidad, está separada de su marido (en el que aún piensa) y lo ha sustituido por Paco; Chity fue novia de Paco durante la época de estudiantes, cuando militaba en el feminismo y abogaba por la libertad, pero va a casarse con Dany porque es rico y le ofrece una posición estable. Sin embargo, Paco y ella aún se quieren. Javi, por su parte, se encuentra defraudado y harto de la vida, su chica se ha ido con otro y él ya no compone música. Son cuatro existencias fracasadas que no podrán recuperar lo perdido, en parte por su propia debilidad y en parte por el inexorable destino. Paco y Chity no se atreven a iniciar una difícil vida juntos, a pesar de que se quieren; Tere no podrá liberarse de los años ni del fracaso que ha padecido ante la presencia de una joven que será la nueva esposa de su marido; Javi también ha de soportar su desengaño que cubre con un aparente desenfado. Pero todo este sustrato problemático que trata de una generación frustrada es ofrecido mediante el humor, conseguido por las continuas rupturas que sufren las situaciones y por la utilización de un registro lingüístico de forma coloquial, muy adecuado a los tipos que protagonizan la historia.

Aunque ya en otros textos hemos advertido la flexibilización de los procedimientos expresivos, acorde con el ambiente y los personajes, en esta pieza entra de lleno la lengua de la calle, esa jerga ciudadana manejada en la conversación diaria y familiar en la que tienen cabida todos los procedimientos expresivos de cualquier tono y procedencia. Desde otra perspectiva, el lenguaje, como la música, adquiere valores simbólicos en esta pieza. Tere, que ha pasado de los cuarenta y habla académicamente, influida por su profesión, recrimina constantemente a Paco por sus expresiones; sin embargo, después de haber vivido su fracaso, ella misma emplea las fórmulas que criticaba, al tiempo que baila al ritmo de la música que antes no podía resistir.

Los personajes son reales en su egoísmo y su sufrimiento; la autora nos acerca a ellos desde una perspectiva lo suficientemente alejada como para poder juzgar sus faltas, y lo suficientemente próxima como para comprobar su humanidad. Así lo advirtió también Lorenzo López Sancho cuando afirmaba: «Carmen Resino no argumenta; deja vivir y expresarse a sus personajes. Cuatro seres tomados de nuestra sociedad actual. Teatro vivo, libre, vital, gracioso y también triste para un desenlace de pudoroso pesimismo. Pocas veces el escenario se convierte tan válidamente en

vida»²⁹. Esta obra es una interesante muestra de otra faceta de la creación teatral de Carmen Resino, que enlaza con la actual intención de los dramaturgos más jóvenes de conectar con su época³⁰.

A lo largo de toda su producción hemos puesto de manifiesto cómo el teatro ha ido apareciendo como motivo temático complementario en distintas piezas. En *La Recepción*, el teatro constituye el único tema. Este texto es una reflexión sobre los problemas que afectan al autor dramático y al teatro español actual. Carmen Resino ha volcado en él una serie de cuestiones que han sido tema de coloquios y entrevistas en los que ella misma ha participado junto con otros dramaturgos y dramaturgas; no ofrece soluciones pero coloca los problemas ante el receptor para que juzgue. Nos encontramos a un tiempo ante una reflexión y ante una confesión.

La recepción que se va a ofrecer a los autores de teatro en un antiguo palacio destinado para fines oficiales congrega a seis dramaturgos cuya conversación sirve de marco para una profunda meditación sobre el teatro y la función del autor teatral. La pieza, rígidamente sometida a las unidades de espacio y tiempo, posee, sin embargo, una complicada estructura dramática basada en la intriga que le da un cierto tono de relato de terror merced a los constantes imprevistos que se van sucediendo y propician el suspense y el sobresalto, a la vez que el interés, en los dramaturgos que se han reunido y en el público que los contempla. La situación se presenta como un imprevisible e insondable laberinto kafkiano donde los autores han quedado atrapados de forma incomprensible; la imposibilidad de salir de aquel lugar los coloca en una absurda posición que recuerda la que se plantea en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel. No es la primera vez que Carmen Resino maneja con acierto resortes de intriga; ya lo hizo en *El oculto enemigo del profesor Schneider*; pero, mientras allí estaban requeridos por la trama, aquí sirven para hacer sorprendente lo que podría haber resultado un discurso ideológico.

Dos recepcionistas (Él y Ella) son los encargados de poner de manifiesto las primeras anomalías de la recepción: el ministro que había de leer el discurso no vendrá y su secretario, que lo susti-

²⁹ Lorenzo López Sancho, «Pop... y patatas fritas, nuestro tiempo visto por Carmen Resino», *ABC*, 8 junio 1991, p. 92.

³⁰ Pueden verse al respecto las opiniones expresadas por estos dramaturgos en «Seis autores de los 90», *Primer Acto*, 249, mayo-junio 1993, pp. 31-48.

tuía, finalmente tampoco se presenta; las condecoraciones no han llegado, a causa de una huelga de transporte, y la prensa no puede asistir porque, como explica la recepcionista:

Hay dos conciertos de rock, tres estrenos cinematográficos con los protagonistas incluidos, la gran gala de tenores en el Auditorio, una rueda de prensa del Presidente del Gobierno, un mitin conjunto de los dos principales sindicatos, una huelga de transportes, una manifestación de los huelguistas y un partido internacional televisado. ¿Hay quien dé más? (Acto I, p. 33).

Los autores quedan consternados ante tales contrariedades. La ausencia del ministro o de su secretario deslucirá el acto y «el lucimiento es el prestigio, amigo mío», afirma el Autor 3. Por otra parte, la ausencia de los medios de comunicación los inquieta porque «todo lo que no pasa por la televisión no existe». Pero no sólo del exterior proceden los desengaños. La cena que habían de tomar no hay quien la sirva, y ni siquiera está preparada la mesa. Tampoco han atendido al requerimiento todos los autores; sólo han asistido seis, que, al entrar a la sala donde son recibidos, comentan: «Somos tan producto del pasado como este palacio». Al hilo de las protestas por las desatenciones y los comentarios tópicos sobre el entorno, los autores comienzan a tratar temas conectados con su oficio, como los tan debatidos de la relación entre teatro y literatura, del sexo del autor como determinante o no de la concepción de la obra, la desertión del mundo del teatro para entrar en el cine o la televisión, la vuelta al realismo, la importancia del texto, la actuación de los directores, o el desaliento de los autores que abandonan su labor³¹. A medida que avanza la velada, se manifiestan una serie de amenazantes signos que los obligan a pensar que lo que se ha decidido es terminar con ellos: el autocar se ha marchado, dejándolos allí; han cortado el teléfono; se va la luz; suena algo que semeja un disparo; la comida y la bebida parecen estar envenenadas y el edificio da muestras de desmoronamiento³². Todos estos hechos coinciden con la disculpa del Autor 3, que dice:

³¹ Aunque no es este el momento para detenerse a descifrar las claves de personajes y opiniones, parece oportuno remitir a los juicios expresados por las dramaturgas en el coloquio moderado por Lourdes Ortiz, «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, cit., pp. 10-21.

³² La situación trae a la memoria la del desmoronamiento del reino de la Emperatriz infantil en *La historia de interminable*, de Michael Ende.

«Se hace el teatro que se puede». La reflexión se vuelve entonces hacia ellos mismos: «Hemos jugado con ese bien tanpreciado que es la cultura», «hemos preferido la comodidad al riesgo», «ahora pretendemos convertirnos en una especie de funcionarios», van comentando distintas voces hasta que el Autor 6, al que llaman maestro, pronuncia el discurso final:

¿Qué hemos hecho nosotros por nuestra identidad, me lo quieren decir? Nos han movido y colocado donde nosotros nos hemos dejado colocar... [...] Nos hemos permitido despreciar a esas generaciones de artistas que han jugado con riesgo y se han movido al borde de la miseria, nos hemos dejado colocar una zanahoria delante de los ojos servida por los magnates de turno... Díganme, ¿no requiere todo ésto un poco de reflexión? (Acto II, pp. 79-80).

A partir de este momento y bajo el lema «el teatro es riesgo» se atreven a probar la comida que creían envenenada, el riesgo es lo único que puede salvar al teatro y, suponiendo que sea cierto su temor, «siempre quedará alguno».

En toda la obra de Carmen Resino se advierten las intenciones y caracteres que ella misma apuntaba en el coloquio transcrito por *Primer Acto* en 1987³³. Fiel a su convicción de que el texto posee vida autónoma, compone los suyos de forma que la virtualidad espectacular no anule la dimensión literaria de los mismos. En los temas es fiel a su compromiso con «la problemática humana»; su afirmación de que «el arte no tiene sexo» la lleva a construir sus argumentos con hombres y mujeres víctimas de su destino histórico o individual que los hace perder ilusiones y libertad. Pero ello no impide que su mirada de mujer capte además esa otra realidad, lo que le hace dar un giro distinto a las actuaciones de algunos de sus personajes y configurar unos tipos femeninos que, aunque víctimas de su destino colectivo, luchan por cambiar las estructuras opresoras.

El caso de Carmen Resino no es único en el actual panorama de la dramaturgia española. Existen muchas mujeres que poseen una densa y abundante obra dramática que conecta con nuestro tiempo desde una perspectiva nueva y, en ocasiones, distinta. Es necesario que se oigan esas otras voces si no queremos anular una parte sustancial de nuestra identidad, nuestra historia y nuestra cultura.

³³ *Primer Acto*, 220, cit.

OBRAS DE CARMEN RESINO CONSULTADAS EN ESTE TRABAJO

INÉDITAS ³⁴

Homotecia o breves piezas para un teatro simultáneo (Escrita antes de 1970).
Libres en primavera (Finalista del Premio Palencia de Teatro 1970).
Héroes (1970).
El contrato (Posiblemente de 1972, con seguridad anterior a 1974).
Ping-pong (Segunda versión de una pieza de 1974-1975).
Fuera de la ciudad (1975).
¡Dinero, dinero, dinero! (También titulada *¡Stresss...!* Estrenada en el Festival de Teatro de Sitges en 1976).
Spanish west (Escrita entre 1975 y 1980).
Las niñas de San Ildefonso (Escrita en los primeros 80).
Diecinueve (En versiones anteriores se llamó *Tierra de nabos* y *Episodio*. Escrita hacia 1983).
De película (1992).
Bajo sospecha (*Tiempo de Gracia*) (1993).

EDITADAS

El Presidente, Madrid, Quevedo, 1968.
Ulises no vuelve, Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, 1983.
Personal e intransferible, en Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988, pp. 71-78.
Nueva historia de la princesa y el dragón, Madrid, Lucerna, 1989.
Teatro breve. El oculto enemigo del profesor Schneider, Madrid, Fundamentos, 1990.
Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor, Madrid, Fundamentos, 1992.
Pop y patatas fritas, Madrid, S.G.A.E., 1992.
La Recepción, Alcorcón, ayuntamiento, 1994.

³⁴ La cronología de las obras inéditas responde a las indicaciones de la autora.